1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

52 | 2007
Varia

Kelley Conway, *Chanteuse in the City: the Realist Singer in French* | Antonia Lant avec Ingrid Periz (dir.), *The Red Velvet Seat: Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema*

Berkeley, University of California Press, 2004, 246 p., 31 illustrations |
London, Verso, 2006, 872 p., 52 illustrations

Jennifer Wild

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4210>

DOI : 10.4000/1895.4210

ISBN : 978-2-8218-0999-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 192-199

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jennifer Wild, « Kelley Conway, *Chanteuse in the City: the Realist Singer in French* | Antonia Lant avec Ingrid Periz (dir.), *The Red Velvet Seat: Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 52 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2010, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4210> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4210>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

Kelley Conway, *Chanteuse in the City: the Realist Singer in French* | Antonia Lant avec Ingrid Periz (dir.), *The Red Velvet Seat: Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema*

Berkeley, University of California Press, 2004, 246 p., 31 illustrations |
London, Verso, 2006, 872 p., 52 illustrations

Jennifer Wild

RÉFÉRENCE

Kelley Conway, *Chanteuse in the City: the Realist Singer in French Film*, Berkeley, University of California Press, 2004, 246 p., 31 illustrations

Antonia Lant avec Ingrid Periz (dir.), *The Red Velvet Seat: Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema*, London, Verso, 2006, 872 p., 52 illustrations

On dit que j'ai la voix qui traîne
En chantant mes rengaines
C'est vrai
Lorsque ça monte trop haut, moi je
m'arrête
Et d'ailleurs on n'est pas ici à
l'Opéra.
On dit que j'ai l'nez en trompette,
Mais j' s'rais pas Mistinguett
Si j'étais pas comme ça.
(Mistinguett, « C'est Vrai », dans Conway, p. 70)

- 1 Dans des multiples textes théoriques féministes parus depuis les années 1970, la voix de la femme est analysée non seulement en tant qu'objet sonore mais aussi en tant qu'énoncé facilitant la mise en examen de l'expression de la subjectivité des femmes ou de l'écriture féminine. Du côté de la philosophie et de la psychanalyse, dans les travaux d'Hélène Cixous, Luce Irigaray, Catherine Clément, Julia Kristeva entre autres en France, de Kaja Silverman ou de Judith Butler aux États-Unis, par exemple, la voix de la femme est pour certaines le réseau de la *différence* et pour d'autres encore un lexique performatif du *gender* féminin et de sa construction sociale. La voix féminine est d'ailleurs estimée, voire évaluée, pour sa puissance déroutante qui remet en question l'ordre masculin ou patriarcal de la narrativité, du langage ou, ce qui est le cas des ouvrages de Kelley Conway et d'Antonia Lant avec Ingrid Periz, de l'histoire du cinéma.
- 2 C'est dans cette lignée féministe que nous lirons ces deux propositions sur la voix féminine au sein de l'histoire du cinéma qui élaborent, en s'appuyant sur la recherche historique, les théorisations pratiques de l'expérience et l'expression des femmes. D'autre part, nos auteures ne se réclament que de références purement théoriques, en particulier psychanalytiques ; nous évaluerons ces ouvrages également pour la façon dont ils mettent à jour, par les voies de l'historiographie féministe, de multiples carrefours historiques dès lors que le cinéma, la voix féminine, et l'image de la femme sont appréhendés en tant que tissu essentiel de la culture et de l'histoire du xx^e siècle. Alors que Conway s'interroge sur la figure, le personnage autant que la parole de la chanteuse réaliste dans le cinéma français des années 1930, Lant et Periz réunissent un recueil d'écrits de femmes sur le cinéma pendant les premières cinquante années de son histoire. Pour Conway, qui parcourt dans *Chanteuse in the City* l'histoire de l'interprète réaliste depuis son apparition au xix^e siècle, la voix féminine est plutôt un point de départ métaphorique pour une « micro-histoire » des formes variées du cinéma des années 1930 en France, une approche qui dépasse notre regard classique, auteuriste du « réalisme poétique » en regardant du côté de l'histoire culturelle. Les voix critiques féminines de *The Red Velvet Seat* qui s'expriment dans environ cent soixante-dix textes proviennent majoritairement de sources anglophones et, dans une moindre mesure, françaises, allemandes et italiennes. Ces voix montrent comment le cinéma est devenu, pour les femmes, dans le fil de l'histoire, un centre productif au sein de la matrice abstraite de la modernité et de son esthétique, sinon une forme dynamique et culturelle à travers laquelle l'épreuve politique, économique et sociale de l'expérience féminine moderne pourrait être poursuivie. Pris ensemble, ces travaux démontrent comment l'inclusion des femmes en son sein appelle une réécriture de l'histoire (du cinéma) (p. 31) – Lant cite Joan Scott, « Women's History, » (dans Peter Burke (dir.), *New Perspectives on Historical Writing*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1992, p. 49) – et comment l'éclairage continu de notre champ disciplinaire tirerait profit de l'exploration des registres historiques occupés par les voix et les images des femmes.
- 3 Nous avons l'habitude de voir certains noms occuper la place de la femme dans l'histoire du cinéma et de sa théorie naissante : Germaine Dulac, Colette, Alice Guy-Blaché, Lois Weber entre autres. Pourtant *The Red Velvet Seat* montre jusqu'à quel point le champ critique des cinquante premières années du cinéma est peuplé de centaines de femmes qui ont été également dirigées, via l'expérience cinématographique, vers la pensée politique, la réflexion esthétique ou vers l'analyse psychologique de l'image en mouvement qui leur procurait un plaisir à la fois visuel, corporel et social. Cela dit, Lant

et Periz n'ont pas la prétention d'offrir une vue d'ensemble du goût populaire des femmes, ni un portrait psychologique de la féminité, pas plus qu'un traité sur la femme spectatrice. Cette indispensable anthologie de sources primaires préfère complexifier la lecture de ces textes riches par des commentaires, des évaluations formelles et des points de vue. L'ensemble imposerait, selon les auteures, de profondes révisions disciplinaires : « On the academic front, this collection redefines the field we know as classical film theory. It challenges the contours of that canon by revealing a greater diversity of accounts and formulations about film, and by stretching our notions of where, how, and why writing about film has taken place. » (Sur le front universitaire, cette collection redéfinit le domaine que nous reconnaissons comme étant la théorie classique du cinéma. Elle conteste les contours de ce compendium de textes canoniques en révélant une plus grande diversité de récits et de formulations portant sur le film, et en étendant nos notions à celles-ci : où, comment, et pourquoi écrire sur le cinéma s'est-il mis en place) (p. 31).

- 4 Les textes de *The Red Velvet Seat* proviennent d'une considérable recherche primaire en archives : les collections de fonds privés et publics ont été minutieusement consultées, vérifiées, la presse corporative a été interrogée (*Moving Picture World*, *New York Dramatic Mirror*, *Picturegoer*, *Sight and Sound*, *Show World*, *Filmplay*, *Motion Picture Director*, *Shadowland*, *Motion Picture Magazine*, *Photoplay*, *National Board of Review Magazine*, *Screen Pictorial*), l'importance de la presse féminine mise en lumière (*Vogue*, *Delineator*, *Vanity Fair*, *Woman's Journal*, *Englishwoman*), la presse cinématographique et cinéophile soigneusement épluchée (*Close Up*, *Penguin Film Review*, *The Cinegoer*, *Cinema Quarterly*, *Film Art*, *Film Weekly*, *Experimental Cinema*, *International Review of Educational Cinematography* et *Intercine*), enfin un corpus de « little magazines » tels que *Accent*, *transition*, *Little Review*, *Dial*, *Broom*, *Hound and Horn*, *Egoist*, *Life and Letters Today*, donne à cette recherche la dimension d'un descriptif des organes modernistes ; sans compter la réunion d'écrits tirés de publications afro-américaines (*Brown American*, *Negro World*, *Race Relations*, *Crisis*, *Color Line*, *Harlem Quarterly*, *Fire !*, *New Challenge*, *Race*, *Negro Quarterly*, *Black Man*, *Negro Liberator*, *Negro Story*, *Ebony*) qui diversifie notre regard historique trop souvent aveugle aux questions de la politique de l'identité, du racisme, ou de la lutte pour la justice sociale qui sont simultanément présentes dans le discours de la critique du cinéma populaire et de ses bases culturelles.
- 5 La structure de l'ouvrage facilite une lecture souple que guide surtout l'enchaînement des textes dont la plupart sont annotés. Lant et Periz échangent l'étroite chronologie pour cinq regroupements de documents en fonction de thématiques, de catégories de « réponses » critiques engendrées par le cinéma, et qui comportent leurs propres sous-thématiques : 1) « The Red Velvet Seat », 2) « What Was Cinema ? », 3) « Cinema as a Power », 4) « The Critic's Hat », 5) « Cinema as a Job ». C'est une stratégie qui montre, en particulier dans la troisième section sur le cinéma comme « pouvoir », comment la critique cinématographique des femmes, pendant les cinquante premières années, prit le relais d'autres discours et appréhensions contemporains tels que le nationalisme, le colonialisme, l'impérialisme, et le racisme ; la communication transnationale, l'éducation, la science, la littérature, la peinture, la technologie, l'économie et les mœurs. Le lecteur évalue de manière diachronique non seulement la présence importante et continue des femmes depuis la « naissance » du cinéma mais également le développement, les mutations technologiques autant que les enjeux critiques et les styles divers de leurs expressions. L'organisation développée par Lant et son associée permet au lecteur de témoigner à quel point le cinéma, à chaque moment historique,

servait d'écran aux femmes pour une discussion hybride, chargée, à la fois pragmatique et abstraite, mais surtout impossible à unifier par des standards acquis : « We stand by our own gods, like or dislike, there is no possible strict standardization to be arrived at. » (Nous nous tenons près de nos propres dieux, qu'on aime ou qu'on n'aime pas, il n'y a aucune stricte standardisation possible à en conclure) (H.D., « The Mask and the Movietone » [1929], p. 211).

- 6 S'installer dans *The Red Velvet Seat* dans sa première partie homonyme signifie rencontrer les spectatrices devant les matchs de boxe filmés (« The Matinée Girl » et Alice Rix, 1897) ; lire des conseils sur la politesse dans les salles à l'époque où la mobilité nouvelle des femmes demandait une reconsidération des mœurs (Emily Post, 1923) ; constater les diverses ruminations autour de la question « pourquoi nous allons au cinéma », et enfin appréhender le regard approfondi des femmes lorsqu'il se porte sur le goût et le plaisir d'un vaste public mixte toutefois soumis aux caprices de l'industrie (Iris Barry, 1926).
- 7 De loin, les autres rubriques thématiques paraissent sèchement attribuées, leurs titres évoquant peu la poésie, les contradictions – c'est à dire l'hétérogénéité – ou l'énergie des raconteuses telles qu'Antonia Dickson, Djuna Barnes, Fredi Washington ou C. A. Lejeune, quelques auteures que nous trouvons dans la quatrième partie dont le titre est un clin d'œil au premier indice de la femme spectatrice au cinéma : la mode des grands chapeaux avant 1920 qui non seulement empêchaient la vision des autres spectateurs, mais souligne, suggère Lant, l'aspect *gender* du travail critique considéré comme une « province féminine » (« popularly imagined a female province », p. 384). Constituant plutôt une entrée pour les femmes dans le journalisme, la pratique de la critique enchaîne, dans la cinquième partie, avec l'évaluation parfois acerbe de l'univers du travail dans l'industrie cinématographique. Ici, les critiques, les stars, les scénaristes, les figurants, les script-girls écartent les fantasmes répandus à propos de leur travail, discutent les phénomènes sociologiques de l'industrie comme de la forme filmique, et vantent (parfois en se promouvant) la femme réalisateur tout en remarquant son statut minoritaire.
- 8 Il est évident que Lant et Periz cherchent à développer un point de vue novateur permettant de reconsidérer la périodisation historique et susceptible de générer d'autres collectes nationales du même type (Lant précise la France et l'Italie) ou encore d'inspirer une recherche plus avancée en ce qui concerne l'histoire des femmes et le cinéma.
- 9 Le point faible de *The Red Velvet Seat* se trouve dans la lourdeur de ses six parties introductives (l'introduction générale y compris) qui forment ensemble un ouvrage indépendant. C'est en mettant en œuvre sa propre lecture engagée, vivement analytique et structurée par ses sources, que Lant sur-synthétise parfois les courants critiques en dépit de son souhait historiographique contraire. Son enthousiasme et l'urgence légitime de vouloir présenter ces voix féminines multiformes, divergentes et autonomes afin d'éveiller leur interprétation, leur implication profonde dans le champ historique du cinéma plus est sans doute la cause de cet excès de zèle. Mais pécher par l'ambition de son projet ou la rigueur de sa propre voix ne fait que motiver une lecture attentive afin de capter, aussi passionnément que Lant, la logique historique de ces voix féminines qui s'émancipent dans la modernité, au cours du développement du cinématographe.

- 10 Tandis que nous percevons la voix féminine dans *The Red Velvet Seat* via des mots imagés ou encore de surprenantes trouvailles iconographiques, c'est l'image cinématographique de la chanteuse réaliste qui devient, dans l'œuvre de Conway, le fil directeur de son parcours exploratoire, féministe et historique. Ce développement de sa thèse (« Chanteuse in the City », Ph. D, UCLA) pose, dès ses premières pages, cette question : « What does it mean, in a cinema dominated by male directors and actors, and by narratives that privilege male communities, when a woman begins to sing ? » (Qu'est-ce que cela peut signifier, dans un cinéma dominé par les réalisateurs et acteurs masculins et par des récits narratifs privilégiant les communautés masculines, qu'une femme se mette à chanter ? p. 3). Nous pensons aux travaux sur la diva par Michèle Lagny, Angela Dalle Vacche, ou Phil Powrie dans la mesure où Conway attribue à la voix et à l'image de Damia (*la Tête d'un homme*, Duvivier, 1932), Odette Barencey (*Faubourg Montmartre*, Bernard, 1931), Fréhel (*Cœur de Lilas*, Litvak, 1932 ; *Pépé le Moko*, Duvivier, 1936), notamment, non seulement une puissance significative et contradictoire, mais aussi un registre culturel qui est, selon l'auteure, « an emblem of an emotional, nostalgic topography of Paris and lost sense of community already articulated after World War I, yet she also stands for a newer, more threatening conception of modern femininity associated with the twentieth century, the city, and mass culture. » (l'emblème d'une topographie émotionnelle, nostalgique de Paris et le sens de la communauté perdue, déjà exprimé après la Première Guerre mondiale, et qui représente encore une conception plus neuve et plus menaçante de la féminité moderne associée au xx^e siècle, à la ville, et à la culture des masses) (p. 4).
- 11 Afin de développer de nouvelles idées sur l'âge d'or du cinéma français, Conway se penche d'abord sur la méthode de l'histoire culturelle adoptant une approche « intertextuelle » où l'objet de l'analyse se dévoile, pour une part, grâce aux divers textes extra-filmiques : la chanson populaire, les biographies des stars, la presse cinéophile, les critiques de presse et la tradition « performative ». D'autre part, l'intertextualité permet une analyse de la façon dont la réception des films des années 1930 est déterminée par l'expérience d'autres formes de spectacle populaire. Par conséquent, il est suggéré que la figure féminine peut effectivement échapper au statut signifiant de « manque » qui lui a été assigné dans le schéma psychanalytique de Laura Mulvey. C'est ainsi que Conway inclut l'analyse des films dans sa méthodologie afin d'aborder cette relecture d'une représentation particulière de la femme, la chanteuse réaliste, qui est aussi une dense matrice de signification nationale, historique.
- 12 En ce sens, la démarche de *Chanteuse in the City* intègre délibérément la pertinence des travaux féministes sur le spectateur (Judith Mayne, entre autres), le cinéma des femmes (Sandy Flitterman-Lewis), l'esthétique féminine naissante et la politique *gender* (Geneviève Sellier, Noël Burch) alors qu'elle cherche également à réexaminer l'argumentaire sur la « masculinité » des films des années 1930 qui se trouve dans des nombreux travaux de Ginette Vincendeau. Conway qui ne revendique l'auteurisme masculin des films « réalistes poétiques » que dans le cas où la chanteuse – ce n'est d'ailleurs pas son but – fournit une importante contribution dans sa mise au point d'une méthodologie historique pour un nouvel agencement interprétatif de la figure cinématographique.
- 13 Dans son premier chapitre, « *Caf-Conc' : The Rise of the Unruly Woman* », l'auteure établit la base de son histoire de la chanteuse réaliste des années 1930 en résumant les racines traditionnelles du café-concert où la chanteuse construisait pour la première fois son

personnage autant que son style vocal : Thérèse (Emma Valadon), Eugénie Buffet et Yvette Guilbert. Il est important que Conway détaille la façon dont ces premières artistes ont tiré leurs expériences, leurs styles vestimentaires, leurs gestuelles directement des quartiers parisiens et ont, du coup, fait naître un « type » qui parlait à un public populaire pour ensuite s'approprier la parole des hommes afin de devenir leurs véritables auteures. C'est en développant une telle expressivité que plus tard les chanteuses – la mythique Mistinguett, par exemple, et celles du cinéma réaliste – personnifient l'évolution à la fois de la mémoire d'un Paris transgressif en termes de normes sexuelles et sociales, et d'une forme de spectacle signifiant l'identité nationale.

- 14 La nature moderne, contradictoire du milieu du café-concert – à la fois troublant et agréable, bourgeois et ouvrier – et sa transformation dans le music-hall puis dans le cinéma, sont les clés de l'argumentaire du livre et de son hypothèse heuristique concernant la représentation de la femme à travers la chanteuse réaliste. Au début, le café-concert était un environnement modèle pour l'expression de la sexualité, la modernité, la déviance ; c'était un espace où les femmes spectatrices et chanteuses pouvaient enfin « consommer » librement. Sa transformation dans le temps, suggère Conway, correspond à celle de la chanteuse, celle de la France de l'entre-deux-guerres, celle d'une culture et une identité nationale évolutives. C'est en suivant simultanément l'évolution historique des sites de la culture populaire et de la chanteuse (ses paroles, ses apparences, ses styles, son individualité) que Conway nous convainc de la persistance révélatrice de cette figure qui devient, au fur et à mesure, le symbole d'une féminité française ouvrière ; l'image de « l'investissement » du cinéma français dans l'expérience des femmes (p. 129) ; l'articulation « résistante » aux représentations contraignantes, normatives du cinéma narratif (p. 173) ; le signe de l'authenticité perdue, des faubourgs parisiens d'antan ou encore de l'ambivalence masculine envers la femme moderne, forte, mélancolique, corporelle, transgressive.
- 15 L'analyse filmique qui structure surtout la deuxième moitié de *Chanteuse in the City* va peut-être frustrer le lecteur qui ne se préoccupe que du fil historique ; il va satisfaire en revanche celui qui enquête sur la nouvelle discussion du « réalisme » et de son herméneutique dans le cinéma français d'avant-guerre. Pour ceux qui ne sont pas accoutumés au style historiographique hybride, analytique, thématique – courant dans les études cinématographiques américaines – *Chanteuse in the City* risque d'apparaître parfois comme trop diffus, surtout lorsque Conway tente d'intégrer le trope et la figure du flâneur/flâneuse dans son argumentaire. La faiblesse de cet aspect de la thèse est néanmoins compensée par le vif engagement de Conway dans la dimension historique de la culture française. La façon dont elle réinsère la lignée performative, « résistante » de la figure de la chanteuse dans l'histoire du cinéma mérite attention. En effet, à la dernière page, elle évoque la Cléo d'Agnès Varda (1962) et nous constatons que la trace puissante, changeante de cette histoire des femmes continue à s'exprimer toujours à haute voix.